

Tangence



***L'occupation des sols* de Jean Echenoz**
Une réflexion sur l'espace de l'écriture

Annette Kerckhoff

Numéro 52, septembre 1996

Tours et détours du romanesque : Minuit aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025915ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025915ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kerckhoff, A. (1996). *L'occupation des sols* de Jean Echenoz : une réflexion sur l'espace de l'écriture. *Tangence*, (52), 40–52. <https://doi.org/10.7202/025915ar>

L'occupation des sols de Jean Echenoz. Une réflexion sur l'espace de l'écriture.

Annette Kerckhoff

Le récit L'occupation des sols de Jean Echenoz a été publié aux Éditions de Minuit en 1988, moment où les expériences littéraires des années cinquante et soixante semblent déjà distantes — je pense, bien sûr, aux textes rassemblés sous l'étiquette du nouveau roman et qui peuvent être lus comme des réflexions sur une gamme de problématiques théoriques de l'écriture. Avec le récit d'Echenoz, on semble en être loin non seulement à cause du hiatus des deux décennies qui le séparent de l'époque dite expérimentale, mais, aussi parce que L'occupation des sols raconte une histoire que les nouveaux romanciers auraient pu qualifier de traditionnelle. Je montrerai cependant, dans les pages qui suivront, que ce récit peut tout de même être lu comme l'histoire d'une certaine réflexion philosophique sur l'espace de l'écriture ainsi que sur le travail critique qui consiste à l'interpréter.

Loin de s'offrir comme une recherche d'un "véritable sens" ¹ du récit, mon travail ne représente qu'une façon de creuser la surface du texte et il ne découvre qu'une partie du vaste et mystérieux potentiel significatif. D'autres lecteurs en retireront sûrement d'autres richesses, ce qu'a confirmé d'ailleurs le premier lecteur auquel j'ai donné mon article, Richard Saint-Gelais, responsable du présent numéro de Tangence.

Pour jouer, dans L'occupation des sols, sur l'image du sol ainsi que sur les activités d'excavation et de construction qui y sont décrites, j'ai choisi de montrer, dans un déploiement spatial particulier, les reliefs scripturaux du travail critique. Voilà, peut-être, l'originalité de mon travail. J'expérimente la capacité de la métaphore spatiale du sol, telle que la développe Echenoz, d'influencer à la fois la lecture du récit et le travail critique, de façon à ce que l'écriture agisse non seulement par son pouvoir

1 J'utilise les guillemets français (« ») pour indiquer une citation, et les guillemets anglais (" ") pour signaler un glissement de sens.

référentiel et abstrait, mais aussi par ses effets spatiaux et visuels. En manipulant mon texte de cette façon, je tente d'exploiter les forces de l'événement de l'écriture plus pleinement que ne le permettent les conventions de l'article critique. Le présent article se veut donc surtout expérience de la performance de l'écriture sur la page.

Ainsi "à la surface", c'est-à-dire dans la partie supérieure de la page, je résume ma lecture du récit telle qu'elle a permis de com-poser une réflexion philosophique sur l'espace; réflexion qui "se pose avec" ma lecture ou qui s'y ensevelit², si l'on veut, à l'occasion des notes en bas de page, pour montrer qu'elle sourd d'une "excavation" de quelques aspects de la zone imprévisible de la lecture, zone que constituent les renvois aberrants du texte. La lecture de Saint-Gelais, qui est venue soutenir ou questionner la mienne par le biais des notes insérées dans les marges du manuscrit, est représentée à quelques endroits de l'article par des sortes d'excroissances de la marge ou des interruptions de paragraphe; ce sont des interventions bénignes ou malignes qui ne peuvent s'empêcher de continuer à transformer l'occupation scripturale de ces pages.

Ces gestes d'inscriptions montrent que l'exploitation de la surface textuelle n'est pas née ici, à la publication de l'article, et qu'elle ne s'y arrête pas non plus; tout comme les structures décrites dans L'occupation des sols, toute inscription dans l'espace textuel est toujours menacée d'être influencée ou changée par le "plan d'occupation des sols", c'est-à-dire par les forces gérant l'espace textuel. C'est cette histoire de mouvement et de transformation que j'ai lue dans le récit d'Echenoz et que j'essaie, par la suite, non seulement de raconter mais, aussi d'illustrer.

La perte de la mère

*L'occupation des sols*³ débute ainsi :

Comme tout avait brûlé — la mère, les meubles et les photographies de la mère —, pour Fabre et le fils Paul c'était tout de

2 *Le Petit Robert*, 1988, 1489b. Voir l'étymologie de poser.

3 Jean Echenoz, *L'occupation des sols*, Paris, Minuit, 1988. Toutes les citations provenant de ce texte seront identifiées par le numéro de la page mis entre parenthèses.

suite beaucoup d'ouvrage : toute cette cendre et ce deuil, déménager, courir se refaire dans les grandes surfaces⁴. (p. 7)

Au début, il y a donc perte. Perte de la «mère, [d]es meubles et [d]es photographies de la mère», pertes que «Fabre et le fils Paul» essaient de soulager tout au long du récit.

Les tentatives de réévoquer la mère prennent deux formes principales. D'abord, par description :

Le soir après le dîner, Fabre parlait à Paul de sa mère, sa mère à lui Paul, parfois dès le dîner. Comme on ne possédait plus de représentation de Sylvie Fabre, il s'épuisait à vouloir la décrire toujours plus exactement : au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne se rend pas, soupirait Fabre en posant une main sur sa tête, sur ses yeux, et le découragement l'endormait. (p. 7-8)

Le personnage de Sylvie Fabre est introduit dans *L'occupation des sols* en tant que figure qui appartient au passé ; dès le début, elle est brûlée. Le narrateur, tout au long du récit, utilise le qualificatif de «mère» et non de *femme* ou d'*épouse* pour se référer à elle, de sorte que Sylvie Fabre évoque surtout la notion de la perte de la mère ou, au moins, de la perte d'une sorte de matrice⁵. Elle représente une forme qui, malgré la minutie des tentatives de la réévoquer, «ne se rend pas».

4 Je lis ce récit d'Echenoz en même temps que des travaux critiques sur l'espace littéraire, de sorte que la rencontre, dans la première phrase, de l'action de «courir se refaire dans les grandes surfaces» m'incite à penser au besoin parallèle, naissant chez l'écrivain au moment de vouloir recommencer un texte, de «courir refaire» une inscription «dans les grandes surfaces» de l'espace textuel. Dès le début du récit, les gestes des personnages me semblent donc rattachés, au figuré, à l'installation ou à l'inscription de ce récit sur ses pages.

5 L'accent mis sur la figure de la mère prend d'autant plus d'envergure quand on se rappelle le rapprochement symbolique entre mère et terre :

Sans vouloir faire une concession à l'homophonie, on peut cependant dire que le symbolisme de la mère se rattache à celui de la mer, comme à celui de la terre, en ce sens qu'elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie. La mer et la terre sont des symboles du corps maternel. (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1982, p. 625)

Si le rapprochement entre mère et terre est possible grâce au fait que tous les deux sont «réceptacles et matrices de la vie», il me semble que l'image de la page écrite peut également être mise en parallèle avec ces figures. Chaque feuille de texte est, en effet, une sorte de moule ayant reçu des empreintes scripturales, empreintes dans lesquelles naît la nouvelle vie textuelle. C'est dans cette mesure que la mère, l'espace et la textualité viennent se rejoindre

Les rites du dimanche

L'autre façon que Fabre et Paul ont trouvée pour essayer de se rapprocher de Sylvie Fabre consiste en ceci :

Le dimanche et certains jeudis, ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre. Elle les regardait de haut, tendait vers eux le flacon de parfum Piver, Forvil, elle souriait dans quinze mètres de robe bleue. Le gril d'un soupirail trouait sa hanche. Il n'y avait pas d'autre image d'elle. (p. 8-9)

Présentée ainsi, «Sylvie Fabre» est plus susceptible d'évoquer l'image d'une sainte que celle d'une publicité de parfum. Comme s'il s'agissait d'une pratique religieuse, Fabre et Paul vont vers «la rue Dieu» tous les dimanches, la «sainte journée», et, de plus, la mère «les regardait de haut» à la manière d'un regard divin qui rayonnerait du ciel.

L'image qui est peinte sur l'immeuble «le Wagner» se rapproche encore plus du thème de l'éternité divine, lorsqu'on apprend que ce bâtiment-ci est plus stable que ceux qui l'entourent. On pourrait même penser que l'immeuble est en quelque sorte inamuable :

L'immeuble était plus maigre et plus solide, mieux tenu que les vieilles constructions qui se collaient en grinçant contre lui, terrifiées par le plan d'occupation des sols. (p. 9)

À l'opposé des «vieilles constructions», le Wagner et l'effigie qu'il porte semblent échapper au danger d'être transformés par le «plan d'occupation des sols». Plus loin, lorsque le vieux bâtiment à côté du Wagner est finalement remplacé, l'immunité a toujours l'air de tenir :

On remplaça la vieille chose par un bâtiment dynamique tout carrelé de blanc, bardé de balconnets incurvés, l'autre flanc du Wagner se trouvant heureusement protégé par la pérennité de l'espace vert, qui formait un gazon subsidiaire aux pieds de Sylvie. (p. 11)

Grâce à la «pérennité» de son petit jardin, Sylvie semble protégée contre toute corruption. De son côté, Fabre qui a perdu tout autre point d'ancrage donne l'impression de rechercher cette

dans ma lecture pour m'inciter à voir dans l'image peinte de Sylvie Fabre le symbole de l'écriture étendue sur papier.

immobilité-là, en quelque sorte paradisiaque, lors de ses visites au mur.

Un fils rebelle

Au début du récit, l'image de la mère n'a pourtant pas la même importance chez le fils, Paul,

[...] pour qui ce mur n'était qu'une tranche de vie antérieure.
Regarde un peu ta mère, s'énervait Fabre que ce spectacle mettait en larmes, en rut, selon. (p. 10)

Paul ne partageait donc pas les sentiments de Fabre en ce qui concerne l'image de la mère. Tandis que Fabre pouvait «chercher la scène» lorsqu'ils se rendaient au mur du Wagner, Paul dans son indifférence s'occupait «de modérer le père dès qu'un attrouplement menaçait de se former» (p. 10). La différence entre leurs pensées apparaît dans la croyance qu'une image peut, ou non, préserver une vie passée. Pour le fils, le portrait de la mère n'est que «tranche de vie antérieure»; pour Fabre, l'image paraît comme Sylvie Fabre elle-même — elle arrive même à le mettre «en larmes» ou «en rut». Ce sont deux conceptions différentes de l'espace: l'une accepte le passage du temps et, avec lui, le passage également des «tranches de l'espace», c'est-à-dire l'évolution de l'univers, l'autre croit à la possibilité de transcender le mouvement spatio-temporel pour y maintenir certaines formes telles quelles.

« Il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne »

En fin de compte, comme nous le verrons par la suite, c'est le mouvement spatio-temporel qui se révèle plus puissant que la volonté de figer l'évolution dans l'occupation des sols; en ce qui concerne la tension entre préservation et changement, c'est donc ce dernier qui remporte la victoire. Le petit jardin «immortel», qui semblait pouvoir protéger Sylvie de toute corruption jusqu'ici, en est bouleversé lui-même. Le narrateur souligne le parallèle entre la perte de l'espace vert et le destin de l'être humain d'être chassé de toute immobilité édénique en soupçonnant, dans le dépérissement, la part d'une certaine diablerie, machination ou «manœuvre»:

Négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant

une boue d'où saillirent des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos. (p. 11-12)

Aucune situation ne peut durer indéfiniment, ni le refuge offert par un petit jardin, ni ce que ce dernier représente pour moi: la permanence qui paraît parfois caractériser le geste d'écrire. Ainsi, les changements se poursuivent: l'espace est «barré d'une palissade» (p. 12) et celle-ci, à son tour, «se dégraderait à terme» (p. 12).

Mais le narrateur décrit la représentation de Sylvie Fabre comme vaillante, malgré le fait que ses pieds sont maintenant enracinés dans un espace en putréfaction :

Son parfum levé par-dessus la charogne, Sylvie Fabre luttait cependant contre son effacement personnel, bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel; quoique tout cela restât très progressif. (p. 13)

Le narrateur maintient donc toujours que la représentation de la mère ne montre pas encore de signe fatal du passage du temps et, corrélativement, de son espace. Selon lui, la défaite s'annonce seulement lors du surgissement de «l'avis du permis de construire»:

Il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve un toujours qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre — au pochoir, ainsi, l'avis du permis de construire. (p. 13)

Mais même si le narrateur prétend que c'est avec l'arrivée de l'«avis du permis de construire» que la représentation de la mère commence à aller vers sa fin, l'image qu'il utilise pour s'expliquer le trahit. Le «pochoir», il est vrai, «colore ce qui va suivre», mais il préserve également la trace de l'étape précédente parce qu'il en porte la forme. Le pochoir ne peut pas sceller «ce qui le précède»; bien au contraire, il en est la continuité.

Il en va de même pour l'arrivée du permis. Le narrateur raconte que «Dès lors c'est très rapide, [...] il y a le trou» (p. 14), trou qui marque le début de la construction du bâtiment qui va recouvrir Sylvie Fabre. Mais si on regarde de plus près le *trou*, on peut y discerner les caractéristiques du pochoir: chacun des pas précé-

Il y aurait un mot à dire ici sur la technique du pochoir, qui consiste à emplir des creux pour former des lettres. R. S.-G.

dant l'émission du « permis de construire », par exemple, la construction de la barrière autour de l'espace vert, ou la mort de chacune des plantes qui y vivaient, sont aussi survenues d'un instant à l'autre, c'est-à-dire très rapidement. La différence entre ces étapes-là et l'arrivée du permis est que les changements spatio-temporels des étapes précédant le permis de construction n'ont pas entraîné le recouvrement de la mère ; par contre elles en sont inséparables⁶.

6. L'avis du permis de construire ne peut donc pas sceller une époque de façon étanche pour en ouvrir une autre à partir d'une origine absolue. Un événement significatif ne peut pas être isolé de sa provenance, ni de sa succession ; il participe toujours du jeu infini des différences entre lui et toute autre possibilité de sens :

Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l'intérieur duquel il renvoie à l'autre, aux autres concepts par jeu systématique de différences. [...] d'une part ces différences *jouent* [...] D'autre part, ces différences sont elles-mêmes des *effets*. Jacques Derrida, « La différence », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 49)

Dans la mesure où le dépérissement de l'espace vert serait la cause de sa condamnation, le permis de construction peut être vu comme étant l'effet et non une cause originelle, séparée de tout événement antérieur. Selon la perspective adoptée par l'interprète, chacun des pas dans l'évolution de l'espace entourant le Wagner pourrait effectivement être vu comme cause de l'état qui lui succède ou comme effet de celui qui le précède — la multiplicité des différents liens possibles ne peut s'effacer entièrement. Croire qu'on peut échapper au « jeu systématique de différences » pour établir des commencements ou des fins absolus revient à se laisser séduire par le rêve chez certains interprètes du *statu quo* significatif, c'est-à-dire par le rêve chez Fabre de forger la clé qui permettra de retrouver Sylvie Fabre — je rappelle que « Fabre » est une des transformations du nom *Faber* qui renvoie à « Celui qui travaille les corps durs (métaux, pierre ou bois). [...] Un forgeron, un serurier. Au figuré, ouvrier, artisan, auteur, créateur. » (M.F. Jacob, *Lexique étymologique latin-français*, Paris, Delalain Frères, 1883, p. 362.) Dans la mesure où l'interprète peut être dit ré- et re- créateur de sens, Fabre, dans son rêve de réincarner Sylvie *Fabre* qui porte d'ailleurs déjà sa signature, peut effectivement, ou étymologiquement, être mis en parallèle avec avec lui : c'est celui qui fabrique.

Sylvie, par ailleurs, ne renvoie-t-elle pas à la forêt et au bois dont on fait un livre — liber ? D'où l'intérêt de la voir comme évocation de l'idée du texte dans l'interprétation de Kerckhoff. R. S.-G

La conversion du fils

Paul, au lieu de continuer à accepter le passage du temps, en pensant que la peinture de la mère « n'était qu'une tranche de vie antérieure », s'y attache de plus en plus. Par exemple, au lieu d'abandonner les visites au mur après sa séparation du père, réaction qu'on aurait pu prédire à partir de son apparente indifférence en compagnie de Fabre, Paul poursuit les visites. Il y va « sur un rythme plus souple, deux ou trois fois par mois » (p. 10), mais il y va tout de même. On peut remarquer chez le narrateur, qui adopte d'ailleurs souvent la focalisation sur Paul⁷, l'emploi d'expressions qui reflètent progressivement un attachement grandissant pour l'image peinte : il ne parle plus, par exemple, d'aller voir « une tranche de vie antérieure » mais, plutôt, de visiter « sa mère » (p. 10) ; lors d'une des visites de Paul, le narrateur décrit la peinture avec plus d'admiration qu'avant : « C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment. » (p. 11) ; Paul voit « l'érosion éolienne » de la peinture sur la pierre de taille « d'un œil inquiet » (p. 13) ; le narrateur suggère que la personne qui a accordé le permis de construire sur l'espace vert était « quelqu'un sans doute ayant vendu son âme avec l'espace » (p. 14) ; finalement, le narrateur nous apprend qu'« à partir des épaules, le chantier pour un fils devenait insoutenable, Paul cessa de le visiter lorsque la robe entière eut été murée » (p. 15). Il est donc clair que Paul, au fur et à mesure que le récit avance, se laisse séduire⁸ par

7 Dans *L'occupation des sols*, le narrateur glisse entre les zones homo- et hétérodiégétique de façon discrète et en quelque sorte troublante. Il y a un jeu narratif qui demande sûrement une analyse plus minutieuse que celle que je me permets d'accomplir dans cette brève note.

8 Il me semble possible de voir dans la conversion de Paul face à l'image de la mère une mise en parallèle avec la conversion du Paul biblique au christianisme. Celui-ci, avant de devenir apôtre, condamnait les chrétiens et ne s'est attaché à l'image du Christ qu'après avoir entendu la voix divine lui parler des cieus. Ainsi, avant la réconciliation avec le père, le Paul d'Echenoz, en voyant Fabre sur le chantier, « se tint à distance, hors de portée de la voix énervante » (p. 15) ce qui suggère qu'il n'est pas encore prêt à entendre cette voix contre laquelle il réagit fortement depuis longtemps. Cependant, plus tard, lorsque Paul visite le bâtiment construit, on apprend subitement que : « La voix énervante tomba du ciel. [...] Monte, Paul. » (17) et, aussi, que : « La voix de Fabre exposait une mission supérieure, relevant d'une cause auprès de quoi les nerfs du fils pouvaient faire l'autruche. » (p. 19) Ainsi, vers la fin du récit, Paul se montre prêt à se vouer à la « mission supérieure » de son père, tout comme Paul, l'apôtre, témoigne finalement d'un dévouement à la mission du Père et du Fils.

la force significative de l'image de sa mère. De cette manière, quand finalement elle est complètement «murée», tout se passe comme s'il venait de perdre sa mère une deuxième fois⁹.

- 9 À un niveau conceptuel, le changement dans la relation de Paul avec la représentation de Sylvie Fabre démontre que la représentation, ou le signe en général, sont munis du pouvoir séduisant de se faire éclipser par la présence pleine dont ils sont censés tenir la place. En fait, la tension que je relève dans *L'occupation des sols* entre les deux conceptions chez Paul de l'image de sa mère peut être conceptualisée à la manière de celle identifiée dans «La différance» de Jacques Derrida entre «la structure classiquement déterminée du signe» et la structure toujours déjà différée de la trace. La première structure, celle du signe au sens classique, s'y résume ainsi :

[...] elle présuppose que le signe, différant la présence, n'est pensable qu'à partir de la présence qu'il diffère et *en vue* de la présence différée qu'on vise à se réapproprier. Suivant cette sémiologie classique, la substitution du signe à la chose même est à la fois *seconde* et *provisoire*: seconde depuis une présence originelle et perdue dont le signe viendrait à dériver; provisoire au regard de cette présence finale et manquante en vue de laquelle le signe serait en mouvement de médiation. (*Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p.48)

Dans son sens «classiquement déterminé», le signe serait donc rattaché à «une présence originelle et perdue» que son interprète «vise à se réapproprier». Pour Fabre tout au long du récit, et pour Paul à la fin du récit, la représentation de la mère constitue un tel signe: elle tient la place de la «présence originelle et perdue» de la mère et, en allant la voir, Fabre et Paul essaient de se réapproprier sa présence «manquante».

Cependant, les descriptions de la représentation fournies dans le récit font paraître une autre vérité. Il ne faut pas oublier, à mon avis, que la peinture

On peut noter un insistant réseau significatif qui joue à la fois du phonétique («Flers» est homonyme de flair) et du graphémique: l'illustration comprend un «flacon de parfum Piver» (p. 8-9); elle se trouve sur un «flanc du Wagner» (p. 11), sans compter que «Flers» bien sûr, est un hypogramme de «fleurs». Tout cela renvoie à la fois aux plus évanescents des signes (les signes olfactifs) et aux fleurs qu'il est tradition de déposer sur la tombe des êtres disparus. Mais il ne faudrait pas négliger que ce réseau s'établit par corpu-sculatton signifiante: dispersion, éclatement et reconfiguration des signes que sont les mots. R. S.-G.

de la mère ne renvoie pas à une scène de portrait où Sylvie Fabre espérait préserver le souvenir de son être, mais plutôt, à l'acquiescement de la mère aux désirs de Fabre et de Flers: c'était un moment que Sylvie Fabre, elle-même, n'avait pas aimé (p. 10) et le portrait devrait rappeler sa résistance d'être représentée plutôt qu'une représentation réussie. De plus, il faudrait

soulever que la peinture, dès son apparition sur le mur, s'expose à « l'érosion éolienne » de sorte qu'on comprend qu'elle s'efface progressivement depuis sa réalisation ; elle n'a donc jamais été réellement permanente, ni une effigie d'effet figé non plus. Finalement, puisque tout espace dans la ville est géré par le « plan d'occupation des sols », il s'ensuit que le mur du Wagner ne jouissait jamais d'une immunité quelconque face aux changements. Pour toutes ces raisons-là, la représentation correspond bien plus à la notion d'une trace de renvois et d'événements divers et changeants qu'à la « structure classiquement déterminée du signe ». La « trace » est justement, dans « La différence », l'image qui est opposée au signe au sens traditionnel :

La trace n'étant pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure. Non seulement l'effacement qui doit toujours pouvoir la surprendre, faute de quoi elle ne serait pas trace mais indestructible et monumentale substance, mais l'effacement qui la constitue d'entrée de jeu en trace, qui l'installe en changement de lieu et la fait disparaître dans son apparition, sortir de soi en sa position. (Derrida, *ibid.*, p.63)

Vu que, pour Fabre et Paul, la mère est perdue dès le début du récit, elle est « d'entrée de jeu », et littéralement dans le cas de son image peinte sur le mur, « effacement » : la mère est trace, comme l'est en vérité tout lieu de naissance ou de création. C'est que dès qu'une marque quelconque est née, que ce soit une peinture ou un texte, elle « se disloque, se déplace, se renvoie » dans les prochaines marques ou effacements auxquels elle donne naissance. La création participe d'une chaîne continue de transformations qui ne peut pas s'arrêter. Puisqu'aucun des moments et aucune des manifestations spatiales de cet enchaînement ne peut se comprendre isolément des autres, on pourrait dire qu'ils ne sont, chacun, chacune, ni vraiment tenables ni conservables : chaque moment, chaque manifestation est toujours déjà un peu effacé(e) par les traces passées et futures.

Voilà (entre autres) pourquoi le réseau signifiant signalé à la page précédente me paraît potentiellement pertinent. Cela amènerait d'ailleurs à préciser que la dislocation n'affecte pas que les images décrites dans le récit mais aussi les traces que produit l'écriture même d'Echenoz ; oublier cette dernière m'apparaîtrait idéaliste. R. S.-G.

Il en va de même pour *L'occupation des sols*. En tant que lectrice du texte d'Echenoz, je risque de me laisser séduire, un peu comme Paul, par ce que j'appellerais la « mission supérieure » de la lecture : c'est le projet critique qui consiste à essayer de rejoindre le *Sens* que l'écrivain aurait donné à son récit. Cependant, tout comme la mère dans le récit, le sens matriciel du texte est perdu dès l'ouverture de la lecture : il n'est qu'une trace plus ou moins effacée qu'on pourrait essayer de représenter par autre chose, une description ou une image peut-être, ou qu'on pourrait même tenter de déterrer. Mais en travaillant et en creusant ainsi parmi les mots, on ne peut pas s'empêcher de relancer l'enchaînement du processus créateur. Un tel travail peut porter fruit, mais il s'agit d'une nouvelle génération et non d'une réincarnation.

Gratter à la surface

Se retrouvant ensemble, si proche de la mère qu'ils pouvaient imaginer « les yeux de Sylvie qui étaient deux lampes sourdes

C'est parce que, lorsqu'on gratte, on gratte, on émet soi-même de l'énergie, on apporte soi-même ses propres outils, ses propres préjugés; cet apport d'énergie supplémentaire finit par détruire certaines parties de la surface que l'on travaille, mais il transforme aussi le site d'excavation textuelle en un foyer de concentration tellement intense qu'il commence à faire terriblement chaud, si « terriblement chaud » qu'on risque de provoquer soi-même la crémation de l'objectif recherché.

Ainsi, mon propre travail, déployé sur ces pages, entreprend un certain effacement du récit d'Echenoz; effacement qui se montre littéralement par l'empiétement des notes en bas de page sur le terrain de l'analyse du récit inscrite dans la partie supérieure. Mais le refoulement se montre aussi, déjà, dans l'analyse du récit, parce que celle-ci ne choisit de mettre en relief que quelques-uns des passages dans *L'occupation des sols*. De plus, pour observer la politique typographique de la revue *Tangence*, politique qui, à la lumière de mon analyse, ne paraît guère insignifiante, les citations sont imprimées dans des caractères plus petits, c'est-à-dire plus éloignés, déjà un peu effacés et transformés par rapport au texte dit principal qui les surplombe.

La politique de *Tangence* gère, également, la taille des caractères dans les notes en bas de page, de sorte que celles-ci paraissent aussi secondaires et écartées par rapport à l'étude « principale ». En jouant sur la métaphore de l'occupation de l'espace dans le récit d'Echenoz, mon texte soutient l'hypothèse que c'est souvent dans ces lieux refoulés, c'est-à-dire entre les lignes du texte ou dans une recherche poussée sur un point, un mot ou une image spécifiques et donc privilégiés par le regard de l'interprète sur le récit, que se construisent les fondations particulières de telle ou telle lecture. Chacun de ces « développements sous-terrains » pourrait être vu comme un site d'excavation textuelle, un moment d'interprétation particulier à la situation herméneutique. Travaillant ainsi dans un espace qui cédera lui-même passage aux inscriptions futures, je ne peux m'assurer, moi non plus, de la résistance de mon travail contre les réactions et les approfondissements accomplis par mes lecteurs futurs.

Le pressentiment s'est confirmé au premier point de tangence, c'est-à-dire à la lecture du responsable de ce numéro de *Tangence*, car les mots de Saint-Gelais se sont plantés sur mon manuscrit pour faire évoluer mon « plan d'occupation des pages » un peu autrement. Ma lecture de *L'occupation des sols* suggérerait qu'il en ira de même jusqu'à ce que, un jour, mon étude soit condamnée et ensuite complètement recouverte. C'est parce qu'elle participe, elle aussi, du mouvement spatio-temporel de l'écriture. Dans ce sens, ma lecture du récit suit un peu le sort de la peinture de la mère : dès ma tentative de rendre une représentation fidèle du contexte d'où ma lecture est née, la représentation s'expose à l'érosion de sa solidité et au vieillissement de sa validité. De cette manière, l'article est voué à son éclipse, progressivement, ou peut-être même d'un trait, par le travail que vous, lecteur, êtes sûrement déjà en train de réaliser.

Voilà comment se déploie le « plan d'occupation de l'espace » de l'écriture.

derrière le mur de droite» (p. 19), Fabre et Paul ne parlaient guère: «juste de la nécessité, puis de la couleur d'un abat-jour.» (p. 19-20) La chaleur devait effectivement être encombrante, parce que Fabre

[...] se plaignit doucement, comme pour lui-même du système de chauffage par le sol. Regarde un peu le soleil qu'on a, dit-il aussi le lendemain.

Le soleil en effet balaierait tout le studio [...] (p. 19-20)

C'est comme si, en se rapprochant ainsi de la place où est enterrée la seule image qu'il leur restait de la mère, Fabre et Paul se rapprochaient aussi du foyer, littéralement branlant, de leurs occupations/occulte-passion: Sylvie est décrite comme ayant pour yeux «deux lampes sourdes», c'est-à-dire deux lumières ou sources d'inspiration cachées et souterraines. Ainsi quand enfin ils se mettent à gratter le plâtre, la chaleur monte de plus en plus: «On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud.» (p. 22) Si «terriblement chaud», qu'on peut subitement se demander s'ils ne seront pas incapables d'arriver à leur objectif: l'effet étouffant de la chaleur et la menace du feu paraissent imminents.

L'occupation des sols s'achève sur le danger d'une chaleur surabondante et on n'est pas sûr que Fabre et Paul en viennent à leurs fins. En fait, l'éventualité du feu peut être interprétée comme un renvoi au commencement du récit où on apprend que «tout avait brûlé — la mère, les meubles et les photographies de la mère». Si la fin revient au début, le «retour» évoque un incendie où a brûlé l'effigie de la morte. La possibilité que le récit «termine» en recommençant autrement sur le même terrain illustre la thèse de mon article: on ne peut (re)trouver de point d'origine ni de fin aux transformations incessantes dans l'espace textuel et si l'enchaînement des dérangements crée la scène illusoire de la perte tragique de son point d'ancrage/encrage, il ne peut s'agir que d'une tragédie fictive, d'une crémation en effigie. À la fin du récit (fin qui n'en est pas une), l'allusion à son début (qui est perte de la mère ou du début) vient souligner une sorte de spirale sans racines dans le récit. En imitant la fumée qui se dissipe dans l'espace, le mouvement de la spirale revient toujours occuper les mêmes environs mais sur un autre niveau et selon un plan évolué. La spirale peut également être vue comme le mouvement de l'écriture en général dans l'espace littéraire, car celle-ci s'inscrit

en creusant ou en se superposant par rapport à son champ établi, son chemin parcouru. La forme de ce cheminement suit le flux et reflux des forces éoliennes sans matrice fixe et réellement présente, car celle-ci dès sa possibilité d'exister, est consumée, consommée.

Ainsi se conclut l'histoire d'une réflexion philosophique sur l'espace de l'écriture, telle que je l'ai lue au figuré dans *L'occupation des sols* de Jean Echenoz.